

Reigen in einer anderen Welt: Totentänze

Stefano Poni und Bernhard Wegener

Zusammenfassung

Es wird in die Entwicklung und die Hauptcharakteristika der Totentänze eingeführt, mit besonderem Akzent auf die italienischen Versionen. Es existieren unterschiedliche Ausrichtungen in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht, dem Lamento aber auch mit politischen und sozialkritischen Implikationen. Eine besondere Verbindung zeigt sich mit den Seuchen, insbesondere der Pest. Erstaunlich ist, dass in der Literatur die Verknüpfung mit der Musik fast ganz vergessen wurde, wohingegen bildhafte Auszeichnungen bis in die Gegenwart häufig sind.

Schlüsselwörter: Totentänze, Totentanzbilder, Jüngstes Gericht, Dies irae, Pest

Abstract

As introduction in main streams and characteristics of Dances of Death the accent is set on Italian versions. We know different tendencies connected with the Last Judgement, lamento, but to with political and socially critical implications. A very special link exists with epidemics, in general and in particular the pestilence. Out of the study of the scientific literature lacks the connected development in music, but picturesque outlines still existing in manyfold types today.

Keywords: Dances of death, Pictures of Dances of Death, Last Judgement, Dies irae, plague

Totentänze sind eine europäische Angelegenheit, die sich aus Vorläufern in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland entwickelten (Rosenfeld 1994, 343). Was förderte die enorme Verbreitung dieses Genres? Die eschatologische Thematik ist seit frühen christlichen Jahren mit prägend, und kulminierte in einer neuen eschatologischen Bewegung im 12. und 13. Jahrhundert. Eine Einbeziehung der Toten findet sich im Credo der Kirche. Das *giudizio universale* taucht thematisch verstärkt ab ungefähr dem Jahr 1000 auf, gleichzeitig mit der Darstellung des Todes als Person (Schadewaldt 1992, 63), noch heute in den Lünetten über Domportalen in vielen Gegenden (Chartre; Sainte-Foy di Conques) sicht-

bar, und im 12.-13. Jahrhundert kam es zu einer Systematisierung der Darstellung. Oldoni (1995, 14) weist auf die *Famiglia di Arlecchino* als einen Ursprung der mittelalterlichen Totentänze, und Petrarca's „*Trionfo della morte*“ nahm das Thema auf, wie auch Dante und unter dem Eindruck der Pest Boccaccio.

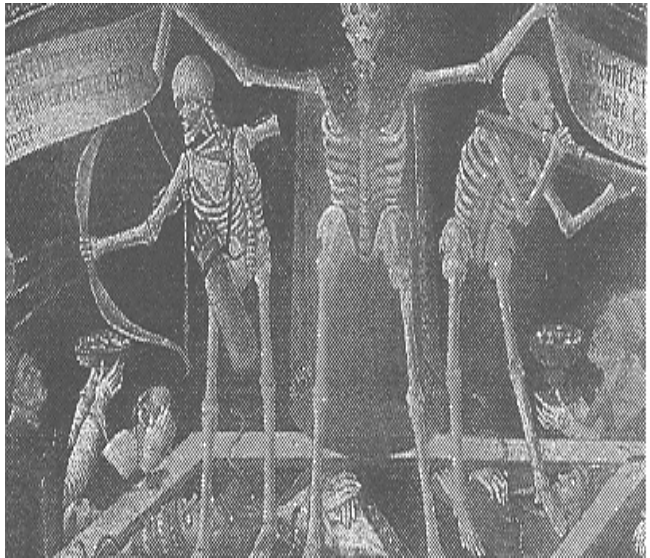
1. Zum Tod in der christlichen Kunst des Mittelalters

Die Darstellungen des Todes schließen sich meist den biblischen Aussagen und griechischen sowie römischen Bildvorstellungen und Schriftstellern an. Der Tod erscheint bei den antiken Schriftstellern als blass, bleich, fahl, streift mit schwarzen Flügeln umher, führt ein Schwert, fletscht die Zähne, reißt seinen Rachen auf, hat blutige Nägel, mit denen er sein Opfer zeichnet, seine Gestalt ist so groß, dass sie ein ganzes Schlachtfeld überschattet (Müller 1974, 92), ist aber nie als Gerippe vorgestellt (Lessing 1984, 46). Trotzdem gibt es Darstellungen von Gerippen in der Antike und man fragt sich, was damit dargestellt werden soll? Man glaubte an ein Geschlecht erschaffener Geister, die sie *daemones* nannten. Die abgeschiedenen Seelen der Menschen, ordnete man allgemeinen den *lemures* zu, und die guten Seelen hießen *lares*, die Bösen *larvae*. „In der Ungewissheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sei, galt das Wort *manes*.“ (Lessing 1984, 52/53). Letztere sind die als Gerippe Verbildlichten. In San Gemignano (ab 1393) taucht der Tod als Gerippe in der Hölle auf inmitten der gequälten Sünder.

Abgeleitet von der Darstellung der Synagoge (wegen ihrer Verstocktheit) als einer Person mit Augenbinde, taucht der Tod an den Portalen der Kathedralen von Paris, Amiens und Reims (um 1230) mit Augenbinde auf (Rosenfeld 1974, 7) in Verbindung mit dem Gericht über die sündige Menschheit, wie auch in einer Handschrift des 13. Jahrhundert und im Ackermann von Böhmen (um 1400) das Bild wieder aufgenommen wird, schließlich zu einer Stirnschleife im Lübecker Totentanz variiert wird und dann wieder antiken Figuren (*Amor*, *Fortuna* und der *Justitia*) beigegeben wird. Mit Aufkommen des Totentanzes fällt die Augenbinde als Attribut des Todes fort.

Der Tod als Schnitter schließt sich an Vergänglichkeitsbilder der Bibel an (der Mensch ist wie Gras etc.), schon die Todesgestalt im Uta-Codex (um 1002) trägt als Symbol die Sichel (Rosenfeld 1974, 11). Der Sensenmann geht achtlos über Bettler hinweg in der Burgkapelle St. Kathrein in Tirol und wendet sich der fröhlich tanzenden Jugend zu. Hingewiesen sei auf die Triumphzüge des Todes in den Darstellungen von Andrea Vanini (1400), Matteo de Pasti (1442) u.ö. als eine italienische Variante. Schließlich wird der Totentanz zu einem karneva-

lesken Spektakel (Guarino 1995, 168 f.). Der Tod als Reiter auf einer Kuh (Petrus von Raimboucourt 1323; fraglich Taddeo Gaddi/Buonamico di Martino in Santa Croce in Florenz 1362). Zu Pferde zeigt er sich in Karlstein in Böhmen um 1357, Pinzolo 1539, Oratorio di Bienno um 1650 (Poni unveröff. Manuskript; Vagas 2002, 346/347). Als Todesschütze sehen wir den Tod in Celon in Spanien um 1150, als Spielmann sehen wir ihn mit der Geige und anderen Instrumenten (z. B. in Pinzolo), bei Johann Tepl als Totengräber, den Tod als Leiche und schließlich als Gerippe, z. B. in Clusone im Oratorio dei Disciplini unter Verwendung mehrerer der angeführten Attribute.



Beispiele: Details nach eigenen Photos (Würzburg; Clusone)

Eine sehr alte Verknüpfung der Darstellungen präsentiert sich mit dem jüngsten Gericht (giudizio universale) angesichts der Katastrophen (Hall 2002, 3) mit wiederkehrenden Themen: der Ermahnung für das Ende der Welt, der Ankunft des Richters, der Auferstehung der Körper, das Gericht, der Belohnung der Guten und Verdammung der Bösen (Poni unveröff. Manuskript; in Carisolo; in Metnitz in Österreich), wie sie manchmal verknüpft miteinander dargestellt

sind, so in St. Maria in Silvis in Pisogne (1485). In der Verknüpfung von *giudizio universale* und *Danza macabra* dreht sich alles um den allgemeinen Tod, dass allgemeine Ende, während im Spätmittelalter der individuelle Tod in den Vordergrund tritt. Pisogne stellt einen Übergang dar, hat einen antiklerikalen Einschlag, in dem kirchliche Würdenträger dem mit Pfeil und Bogen ausgestatteten Tod entgegenziehen und die weltlichen Herrscher in Richtung auf Christus einem Tod mit zerbrochenem Pfeil.

Die Darstellungen des *giudizio finale* zeigen immer die Verknüpfung mit einer Theologie und Politik (Perikopenbuch Heinrich III: Ramonat 2000, 793), einem religionspädagogischen Anspruch (Oratorio di Montecchio bei Darfo um 1430), ebenso in den Kupferstichen des Großbaseler Totentanzes durch Merian (Massmann 2002, 74).

2. Entstehung der Totentänze und Verbreitung

Die Ursprünge des Totentanzes werden von den meisten Autoren in mittelalterlichen Bilderbogen gesehen, derer sich vor allem die Dominikaner und Franziskaner als Volksprediger bedienten. (Rosenfeld 1974, V). Unter Aufnahme der *Memento-mori*-Mahnungen (*artes moriendi*; vgl. Dinzelbacher 1995, 439) wurde eine volkstümliche Form des Ausdrucks der Lebenssituationen gefunden, die große Verbreitung durch Drucke fand und als Ermahnung in Verbindung mit mystischen Vorstellungen Eingang in die Häuser der Gläubigen fand. Die Totentanzliteratur ist eine Popularisierung der Bußliteratur, beginnend in Frankreich des 12. Jahrhunderts, zeigt aber auch eine intellektuelle religiöse Tendenz (Alain de Lille: *De miseria humanae conditionis* u.a.).

Die Legende von den drei Lebenden und drei Toten (Vigo 1901, 43f.; Künstle 1908, 17f.) stammt aus einer Handschrift aus Ferrara des 12. Jahrhunderts und markiert als Vorläufer der Totentänze den italienischen Ursprung, darin es heißt:

| | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| Haec non excipit personam | Es wird niemand ausgelassen |
| divitis aut pauperis, | weder Reiche noch Arme |
| neque mitram nec coronam, | keine Mitra, keine Krone |
| praesulis aut principes. | Keine Prälaten und keine Fürsten. |

In Meslay le Grenet (Anfang des 15. Jahrhunderts) wird diese Legende mit einem Totentanz zusammen dargestellt (Poni, unveröff. Manuskript).

Die bildliche Darstellung hatte auch einen Zweck zur Verbreitung solcher Gedanken bei den Volksteilen, die nicht lesen konnten, wobei in den Spruchbändern in Dialekt (Clusone) oder beigeordneten Versen (Pinzolo; Cereghini

1995, 294) ihre Volksnähe für die Betrachter signalisiert wurde. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die monumentalen Darstellungen des Totentanzes in Dominikaner- und Franziskanerkirchen zu finden sind. Der erzieherische, aber auch Angst einflößende Aspekt der Darstellungen ist nicht zu verleugnen (Dinzelbacher 1996, 20).

Die älteste lateinische Totentanzdichtung findet sich im Heidelberger Codex Pal. germ. 314. Bl. 79 a.80 b mit Abhängigkeit von einem codex albus und geht auf einen lateinischen Ursprung um 1350 zurück (Rosenfeld 1974, 66), wobei die Auswahl der Stände nicht schematisch ist. Die älteste deutsche Totentanzdichtung gilt der Würzburger Totentanz; er entstamme dem 14. Jahrhundert (Rosenfeld 1974, 91), und der Ulmer von 1440 bezieht sich bereits auf ihn, verbreitete sich in den bildlichen Darstellung in den weiteren Südwesten (vgl. Wehrens 2012, 114 ff.), während der westliche Norden auch französische Einflüsse zeigte.

In den französischen Totentänzen findet sich eine strenge Symmetrie, und die Frauen sind in den älteren Fassungen fortgelassen. Im Totentanz von Le Fèvre vermischt sich der Tanz der armen Seelen mit den Neuverstorbenen (Rosenfeld 1974, 128) in einer Synthese mit der Apokalypse (Oldoni 1995, 12). Es findet sich hier keine Übertragung in die Volkssprache, wie etwa in Italien. 1424 wurde in den Arkaden des Beinhauses des Pariser Franziskanerklosters des Hl. Innozenz ein *Danse macabré* gemalt. Es herrschten Krieg und Seuchen, Karl VI. war gestorben. Der Totentanz verwendete die Verse von Le Fèvre. Der Pariser Totentanz wurde ein Vorbild für eine Reihe anderer Totentänze in Frankreich und auch in Deutschland. (Rosenfeld 1974, 151 f.). Die span. *Danza general de la Muerte* kann erst nach 1465 entstanden sein und bildet deshalb kein Vorbild zusammen mit dem franz. für den Klingenthaler, den Lübecker Totentanz von 1463 (Rosenfeld 1974, 165 ff.), wie einst angenommen, beeinflusste auch aber die englischen Fassungen.

Die Thematik dauerte an und wurde oft repetiert (St. Giulia in Brescia 18. Jh.) (Poni unveröff. Manuskript), in jüngster Vergangenheit bei Böcklin, Tobias Weiß, Klinger, Ensor, Munch, Kubin, Masereel u.v.a. vor allem durch die Weltkriege thematisch bestimmt. (Jansen & Jansen 1992, 47 ff.; Weiß 1992, 59), wobei sich seit dem 18. Jahrhundert eine Tendenz zur Auflösung in Einzelmotive feststellen lässt (Taepfer 2002, 166), die später unter Verwendung einzelner Motive eher geschichtskritisch zu sehen sind (Hrdlicka 1974; Taepfer 2002, 196).

3. Pest, Seuchen und der Totentanz

Die große Pestepidemie von 1348-1350 betraf in großem Umfange die italienischen Gemeinden und bildete in der Geschichte einen deutlichen Einschnitt

(Tenenti 1957,48), wobei wahrscheinlich unterschiedliche Krankheiten damit bezeichnet wurden. So war Siena zu Beginn 1348 eine prosperierende Stadt, die drei Monate später (wie viele der Städte um 60 %) ca. 80% Einwohner eingebüßt haben soll (Bowsky 1964, 16 f.). Aber die Angst blieb nicht lange, verbot man in Siena während der Pest das Glücksspiel, wurde es wenige Monate nach Beendigung der Pest wieder gestattet (Kaiser 1992, 28). In Frankfurt/M trat die Pest ab 1352 ca. alle 5 Jahre auf und bis 1482 gab es dort große Sterbejahre (Waas 1996, 209). Hinzu traten in den Jahren Missernten, Hungersnöte, Kriege (Vasold 2003, 11; 15).

Der Papst in Avignon ließ sich aus Angst in seiner Kammer einschließen und stark befeuern, um damit das Infektionsrisiko zu dämmen, empfing niemand (Wollasch 1990, 33). Die Erinnerung an diese Epidemie und auch die Machtlosigkeit gegenüber erneuten Pestausrüchen angesichts der Medizin (Carmichael 1991, 223 f.; Wollasch 1990, 29) blieb im Gedächtnis erhalten. Die damalige Medizin führte die Pest und andere Seuchen meist auf schlechte Luft zurück (Jones 1999, 25; 105). Aber auch eine Verbreitung durch Krankheitsdämonen war noch häufig geglaubt worden (Müller 1974, 101). Pestpfeile des Todes trafen die Menschen, und wo kein Schutzmantel der Madonna vorhanden, starben sie (Dinzelbacher 1996, 166 f.). Seelenmessen nahmen zu und ein pomp funebre und zügellose Feste entwickelten sich andererseits (Wollasch 1990, 42 f.; Bernardi 1995, 201; 205; Damiano 1995, 213f.). Ärzte flüchteten oft aus Gegend, wo die Pest ausbrach (Schadewaldt 1992, 64). Seuchen, die die Völker heimsuchten, entsprachen dem Tod, der alle dahinraffte, in den sich alle einreihen mussten. Auf dem Friedhof von Pisa entstand so das Bild des Triumph des Todes um 1350 (Cristiani 1995, 75) und die Buße führte zu einer Zunahme der Geißlerbewegung (disciplini), 1260 von Perugia ausgehend (Previtali 1995, 318) und Geißlerprozessionen, die die Pest noch weiter verbreiteten (Wegener 2000, 168; Peroni 2012, 35 f.). Ähnlich die Bilder vom reitenden Tod aus Speco bei Subiaco, Lucignano (Pantani 1995, 148), der alle mit sich nahm. Der Tod gehört (entgegen Dinzelbacher 1995, 456f.) theologisch nicht in die Nähe Gottes, sondern des Sündenfalls. Die mittelalterlichen Darstellungen in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht machen ihn schließlich bedeutungslos (Link 1997, 99). Der Tod hat, obschon schicksalhaft und schrecklich erfahren, nur begrenzte Macht.

Die erste Totentanzdichtung entstand unter dem unmittelbaren Eindruck der Pest in einer großen Stadt (Rosenfeld 1974,59), und ist bei der Entstehung der Gemälde in Basel, Lübeck, Hamburg, Berlin, Paris nachgewiesen (Rosenfeld 1974, 60; Dinzelbacher 1995, 48f.). Del Panta (1996, 69; 70.) zeigte die Zusammenhänge sehr dezidiert für die Toscana auf. Der Trionfo della Morte von 1441 in

Palermo wurde geradezu als Allegorie der Pest interpretiert (Carta 1995, 113f.) Der Großbaseler Totentanz wurde zur Erinnerung an die Pestepidemie im Jahre 1439 gemalt, damals starben 5000 Menschen darunter viele Konzilsteilnehmer. Der Klingenthaler Totentanz (Kleinbaseler) ist ursprünglicher, fälschlich auf 1312 datiert (Massmann 2002, 81), steht ebenfalls unter dem Eindruck der Pestepidemie, was auch durch die Abbildung des Hl. Rochus dokumentiert ist (Welker 1994, 275). Sehr deutlich ist die Verbindung auch in Clusone, wo in der Chiesa di San Defendente der Pestheilige Rochus eine bedeutende Rolle spielt.



Hl. Rochus



Geißler n. einer verschollenen Handschrift

Auch die niederdeutschen und niederländischen Totentänze haben einen Bezug zu Pestepidemien. Nach 1388 kam die Pest zu Pfingsten 1464 erneut an die Ostsee, und es folgten die dortigen Totentanzdarstellungen (Rosenfeld 1974, 182 f.).

4. Wer tanzte mit

Im Frankreich des 13. Jahrhunderts mit der Emanzipation von Papst und Kaiser durch Philipp den Schönen, taucht nicht der Kaiser auf, sondern der König geht vor dem Papst in der dortigen Vado-mori-Literatur (Wollasch 1990, 28 f.; Rosenfeld 1974, 40), die nicht bildlich wurde. In späteren Fassungen tritt der Papst wieder voran, König, Bischof, Ritter, Mönch, Philosoph bis schließlich der Arme folgen. Aber nicht mehr die literarische Klage, die geistliche Betrachtung über Vergänglichkeit steht im Totentanz im Vordergrund, sondern hier werden alle vom Tod gezwungen sich einzureihen, so im Totentanz von Paris um 1425. Eine Auffälligkeit im Vallecamonica ist die Häufung der Totentänze und der Triumphe des Todes zwischen 1490 und 1540, dort in Verbindung mit zahlreichen Aktionen der Inquisition gegen häretische Gruppen, Hexenverfolgungen und der Pest (Tortelli 2012, 177).

Die bildlichen Totentanzdarstellungen zeigen meist eine Bewegungsrichtung von rechts nach links. Und der Namenslose, der den Menschen in den Reigen zieht, geht jeweils voran (Ausnahmen z. B. Berlin, Bienno). Als der Reigen sich in den Darstellungen später auflöste, haben wir es mit einzelnen tanzenden Paaren zu tun.

Die Beteiligung der Stände und die Reihenfolge änderte sich je nach Gegend und auch politischer Situation. Im monochromen Tanz in Bienno geht der Pontifex voran, in der Kirche S. Silvestro in Iseo der Patriarch gefolgt vom Bischof. Hier kommen mehrere junge Frauen in den Reigen, was selten ist und die Abhängigkeit von den franz. Totentänzen durchbricht, der anfangs die Geschlechter getrennt tanzen ließ und sich erst um 1490 mischte (Massmann 2002, 94 ff), als Totentänze auch in Gebet- und Stundenbüchern aufgenommen wurden (Massmann 2002, 108 ff.). Im Berner Totentanz (um 1516-1519) führt der Tod Heiden, Juden und Türken (Imhof 1992,33), alle Stände. Der Tod scheint sich hier über die Menschen lustig zu machen. Es geht es um die Verarbeitung kriegerischer Ereignisse. Der Maler selbst hatte 1516 am Feldzug der Eidgenossen in der Lombardei teilgenommen und die sich zersetzenden Toten auf dem Schlachtfeld von Marignano gesehen. Deswegen sind hier keine Skelette, sondern sich zersetzende Leichen zu sehen. Es kann als hilflose Anklage gegen den Krieg gesehen werden. Bei Holbein (erste Edition um 1520; 1530) fehlen unter den 30 Personen die Armen, im Nachdruck von 1545 waren es schon 53 Bilder (Massmann 2002, 113). Das sozialkritische Element fehlt, auch bei den Nachschnitten (Massmann 2002, 29 f.; Vieting 1995, 157f.), erinnert mehr an das Memento mori, so dass wenig Bezug (contra di Cesare 1995 125 f.) zur Zeitgeschichte, aber mehr zum persönlichen Tod (Jansen 1998, 15) einbezogen wurde. Bei Manrique (2014, 14) geht

es mehr in ein Lamento zur Vergänglichkeit über. Im Deutschen Totentanz von 1480 kommen u. a. Wucherer, Dieb, Spieler hinzu (Massmann 2002, 86/87).

5. Verwunderliches der Totentanzliteratur

Es handelt sich um einen Tanz, der Tod spielt verschiedene Instrumente, jedoch beachten fast alle Autoren nicht, dass gar keine Musik erklingt. Es soll hier wenigstens in nuce darauf hingewiesen werden, dass sich parallel dazu auch eine musikalische Entwicklung vollzog. Denn Mitte des 13. Jahrhunderts wurde das Dies irae zu seiner jetzigen Gestalt geformt (Kunz 1959) und in den Zeiten der Pest erfolgte eine Ausgestaltung der Totensequenzen, andererseits später der Requiien zu einem Totenpomp (Du Caurroy: Requiem des Rois de France 1610, Lotti; Cherubini Requiem) mit schließlich mit erschütterndem Aufschrei mit großem Orchester bei Berlioz, bei Liszt oder tragisch-opernhaft bei Verdi). Aber auch die Rappresentatione di Anima et di Corpo von Cavalieri um 1600 ist eine Art Totentanz der noch Lebenden und bei Saint-Säens hört man beim Tanz die Knochen klappern. Das Thema zieht sich musikalisch bis zur Gegenwart durch.

6. Totentanz und soziale Kritik

Der Totentanz ist ein Ruf zur Umkehr, zur Buße, zum Abtun allen Standedünkels, zur Beseitigung sozialer Ungerechtigkeit (Rosenfeld 1974, 34). In dem Baseler Totentanz tauchen Begarde und Begine auf, Gesättigte und Darbende und die weltgewandte Frömmigkeit, der Widerspruch von Reichtum und Armut wird betont. In Großbasel wird der Wucherer verlästert. Es ist eine wirtschaftsbetonte Stadt Grundlage des Tanzes. Die franziskanischen Mönche als Anwälte der Armen kritisierten den Reichtum auch der Dominikaner. Im Berliner Totentanz hat nicht der Tod das letzte Wort, sondern Gottes Barmherzigkeit löscht alle Sünden. Das Kreuz ist letzte Zuflucht der Armen, und die armen Mönche sind die Guten, während Dominikaner zu den Bösen gehören. Auch der Berner Totentanz ist kritisch, hier gegen die Kirche (Rosenfeld 1974, 265; Kettler 2009, 46f.; vgl. die Aquatinta von Th. Rowlandson um 1814.)

Die italienischen Totentänze weisen mit der Einreihung der Armen und Reichen ebenfalls eine soziale Kritik auf (Poni, Manuskript) auf, und der Totentanz in Clusone (ähnlich in Hratovlje, Istrien) will die sozialen Klassen repräsentativ einreihen. In Frankreich finden sich Züge der Rappresentatione und der politischen Inbezugsetzung (Mironneau 1995 56 f.) und in La Chaise-Dieu auch mit den Armen (Rosenfeld 1994, 343).

Auch in der Inschrift des Totentanzes in Clusone verweist der Tod darauf, dass es keinen noch so starken Menschen gibt, der ihm entrinnen kann, und die Bilder von Reichen und Mächtigen sind dem beigeordnet. (Poni, unveröff. Manuskript) und in mehreren Darstellungen versuchen sich Bischöfe, Reiche loszukaufen. Aber der Tod ist gerecht (Bonandrini & Terzi 1985, 8).

7. Totentanz der Gegenwart

Nach den Erfahrungen in den Weltkriegen, den anonymen Massenmorden in den Kriegen seit Napoleon, Stalin, Hitler, den systematischen Massenmorden an Juden, Sinti, Homosexuellen, Gebrechlichen ist dem Tod längst die Individualität genommen. „Doch der Tod, der heute kein Durchgang mehr, sondern ein großer, gähnender Rachen ist, welcher durch nichts gesättigt werden kann, wohnt in allen unseren Unternehmungen“ (Spielmann 1998, 9). Der Tod erfolgt einsam inmitten anderer, für die der Sterbende ohne jede Bedeutung ist. Der Tod kommt angesichts der Kriege selten persönlich, um seinen Pfeil zu schießen, es sind Salven, die von anonymen Schützen von irgendwo abgeschossen werden, und der Tote war nur ein Lateralschaden. So ist eher jener glücklich zu nennen, zu dem der Tod noch persönlich kommt.

Literatur:

- Anati, Emmanuel (1995): Culti die morti ed evocazione degli spiriti nelle socieá preistoriche e tribali. 37-42 in: Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre dagli Atti del VI. Convegno Internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994. Citta de Clusone: Clusone
- Bernardi, Claudio (1995): Il sepolchro glorioso. In: s. Anati, 201-212
- Bonandrini, Guido & Tito Terzi (1985): Il Trionfo della Morte i la Danza Macabra. C. Ferrari: Bergamo
- Bowsky, William (1964): The Impact of the Black Death Upon Sieneese Government and Society. *Speculum* 39 (1964)1-40
- Carmichael, Ann G. (1991): Contagion Theory and Contagion Practice in Fifteenth-Century Milan. *Renaissance Quarterly* 4 (1991) 213-258
- Carta, Giuseppe (1995): L'affresco del Trionfo della Morte (1441) nell'Ospedale Grande e Nuovo di Palermo. in: s. Anati, 113-124
- Cereghini, Gilberto (1995): La ricostruzione del testo della Danza Macabra di Pinzolo. 271.294 in: s. Anati
- Cristiani, Maria Laura Testi (1995): Il Trionfo della Morte nel Camposanto Monumentale die Pisa: temi macabri di metà trecento. In: s. Anati, 73-112
- Damiano, Gianfranco (1995): Theatrum Mortis: Il Trionfo della morte e la gloria del sovrano nell'apparato funebre per Filippo III (1621) di Emanuele Tesauero. In: s. Anati 213-228

- del Panta, Lorenzo (1996): Della mortalità epidemica alla mortalità controllata. In: C. A. Corsini (Hg.): Vita, morte e miracoli di gente comune. La Casa Usher: Ort di Cesare, Vittorio (1995): L'analisi compurizzata dei riferimenti biblici nella „Danza della Morte“ di Hans Holbein il giovane (edizione di Lione del 1538). in: s. Anati, 125-136
- Dinzelbacher, Peter (1996): Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung : Mentalitätsgeschichtliche und Ikonographie. Schöningh: Paderborn
- Dinzelbacher, Peter (1995): La divinità occidentale. 455-476 in: s. Anati
- Guarino, Raimondo (1995): Il buffone e la morte. In: s. Anati, 167-200
- Hall, Thomas N. (2002): Medieval Traditions about the Site of Judgment. <http://www.luc.edu/publications/medieval/vol10/10ch6.html>
- Imhof, Arthur E. (1992): Der Tod zur rechten Zeit – Gedanken eines Historikers. 31-45 in: s. Kaiser
- Jansen, Hans Helmut (1998): Der Tod in der Bildenden Kunst aus Sicht des Arztes und Sammlers. 15-23 in: Spielmann, Peter (Hg.): Projekt Totentanz. Memento Mori. Museum Bochum : Bochum
- Jansen, Hans Helmut & Jansen Rosemarie (1992): Der Totentanz in der modernen Kunst. 46-56 in: s. Kaiser
- Jones, Peter Murray (1999): Heilkunst des Mittelalters in illustrierten Handschriften. Belsler: Stuttgart
- Kaiser, Gert (1992): Der tanzende Tod. 23-30 in: Schuster, Eva (Hg.): Das Bild vom Tod. Aurel Bongers: Recklinghausen
- Kettler, Wilfried (2009): Der Berner Totentanz des Nikolaus Manuel. Philologische, epigraphische sowie historische Überlegungen zu einem Sprach- und Kunstdenkmal der frühen Neuzeit. Peter Lang: Bern/Berlin/Frankfurt.M
- Künstle, Karl (1908): Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Herder: Freiburg
- Kunz, L. (1959): Dies irae. Lexikon für Theologie und Kirche Bd. III, 381-382. Herder: Freiburg/Br
- Lessing, Gotthold Ephraim (1984, Orig. 1769): Wie die Alten den Tod gebildet. Reclam jun.: Stuttgart
- Link, Luther (1997): Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht. Verlag Neue Zürcher Zeitung: Zürich
- Manrique, Jorge (2014, Orig. vor 1476): Coplas a la muerte de su padre. Amazon: Leipzig
- Massmann, H. F. (2002; Nachdr. Von 1840/41): Literatur der Totentänze. Georg Olms: Hildesheim/Zürich/New York
- Mironneau, Paul (1995): Il processo alla morte in un testo storico della Francia meridionale all'inizio del '400. In: s. Anati, 47-72
- Müller, C. Detlef G. (1974): Von Teufel, Mittagsdämon und Amuletten. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 17 (1974) 91-105
- Oldoni, Massimo (1995): „La famiglia di Arlecchino“ appunti per una ricerca sui „treni“ apocalittici nella letteratura medievale Europea. in 11-36 in: Anati
- Pantani, Luciano (1995): Il Trionfo della morte. Chiesa di S. Francesco, Lucignano, Arezzo. In: s. Anati, 147-156
- Peroni, Luciano (2012): La Disciplina. 35-42. in: Pezzotti, Fausto (Hg.): Un Monastero da rivivere. Fondazione Culturale San Pietro in Lamosa: Iseo
- Poni, Stefano (ca. 1998-2001): Immagini dell'altro mondo. Dal Giudizio Finale alla Danza Macabra. Unveröff. Manuskript beim Verfasser
- Previtali, Antonio (1995): La Scuola die d die Disciplini di Clusone nei secoli XV e XVI. in: s. Anati 315-330

- Ramonat, Oliver (2000): Otto III. - Christianisierung und Endzeiterwartung. 792-797 in: Wiczorek, Alfried & Hans-Martin Hinz (Hg.): Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie, Bd. 2. Theiss: Stuttgart
- Rosenfeld, Hellmut (1974): Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung - Entwicklung - Bedeutung. 3. A. Böhlau Verlag: Köln/ Wien
- Rosenfeld, Hellmut (1994): Totentanz. Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 4, 343-347. Herder: Freiburg
- Schadewaldt, Hans (1992): Totentanz und Heilberufe. 61-70 in: s. Kaiser
- Taepper, Rainer (2002): Bibliographie der Totentänze von 1830-1976. 165-222 in: s. Massmann
- Tenenti, Alberto (1957): Il senso della morte e l'amore della vita nel rinascimento. Ed. K.: Torino
- Tortelli, Giorgio (2012): Inquisitions, Persecutions, Trials, and Sentences in Valle Camonica in 1518. 165-179 in: E. W. Harnack (Hg.): Jahrbuch für Spiritualität und Transzendente Psychologie 2 (2012). Monsenstein & Vannerdat: Münster
- Vagas, Liana Castelfranchi (2002): Die Kunst des Mittelalters. Patmos: Düsseldorf
- Vasold, Manfred (2003): Die Pest. Ende eines Mythos. Theiss: Stuttgart
- Vieting, Valter (1995): La Danza Macabra di Wolgast. In: s. Anati, 157-166
- Vigo, P. (1901): La Danca Macabra in Italia. 2. Ed., Bergamo
- Waas, Adolf (1996): Der Mensch im deutschen Mittelalter. VMA-Verlag: Wiesbaden
- Wegener, Bernhard (2000): Vanitas et amor. Zum Werk des Mystikers Heinrich Seuse. 163-191 in: Frenken, Ralph & Rheinheimer, Martin (Hg.): Die Psychohistorie des Erlebens. Oetker-Voges: Kiel
- Wehrens, Hans Georg (2012): Der Totentanz im alemannischen Sprachraum. „Muos ich doch dran – und weis nit wan“. Schnell & Steiner: Regensburg
- Weiß, Johannes (1992): Der Fortschritt und der Tod. 57-60 in: s. Kaiser
- Welker, K. (1994): Rochus (Roch) von Montpellier. Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 8, 275-276. Herder: Freiburg
- Wollasch, Joachim (1990): Hoffnungen der Menschen in der Zeit der Pest. *Historisches Jahrbuch* 110 (1990) 23-51

Über die Autoren:

Prof. Stefano Poni ist heute Pensionär und sein Forschungsgebiet bezieht sich intensiv auf die Geschichte insbesondere im Norden der Provinz Brescia, erstreckt sich von der Vor- und Frühgeschichte bis ins Spät-Mittelalter.

I 25042 Borno/Brescia, Via Ponte, 3

Drs. Bernhard Wegener, aktiver Rentner, der das Nachgraben nicht lassen kann. Zahlreiche wissenschaftliche Artikel in unterschiedlichen Gebieten. Praktisch ist er vor allem als Gutachter/Supervisor/Dozent tätig.

10587 Berlin, Franklinstr. 16

Detailwiedergaben für wissenschaftl. Zwecke benötigen keine Sondergenehmigung. Hl. Rochus eigene Reproduktion, Rechte für verschollene Handschrift sind unbekannt.